中国现代派诗歌中的“乡土与都市”主题意象

吴 晓 东

(北京大学 中文系, 北京 100871)

摘　要: 20 世纪 30 年代的现代派诗人堪称是一代边缘人。他们有相当一部分来自乡土,在都市中感受着传统和现代双重文明的挤压,成为乡土和都市夹缝中的边缘人,也由此获得了观照乡土和都市的双重心态以及双重视角。一方面他们从都市中领悟的现代体验出发重新审视乡土生活形态,另一方面他们又以乡土作为背景和参照反思都市现代文明。这种双重的阅历和视角,使现代派诗人得以更加深切地感受两种文明方式的对峙,并把这种文明的对峙内化为心灵世界的错综复杂的体验。进入现代派诗歌的具体文本世界,读者所领略的,正是这种从文明到心灵的丰富景观。通过其中几个主题级意象,大致可以透视现代派诗人笔下所展开的关于乡土与都市的具体图景。

关键词: 中国现代派诗歌;乡土;都市;主题意象

中图分类号:I 206. 6　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2015)04-0046-13

在中国现代诗歌众多的流派中,我长久阅读的,是 20 世纪 30 年代以戴望舒、卞之琳、何其芳为代表的“现代派”诗人。这是一代“边缘人”,在 30 年代阶级对垒、阵营分化的社会背景下,诗人们大都选择了游离于党派之外的边缘化的政治姿态。同时,他们有相当一部分来自乡土,在都市中感受着传统和现代双重文明的挤压,又成为乡土和都市夹缝中的边缘人。他们也由此获得了观照乡土和都市的双重心态以及双重视角。一方面他们从都市中领悟的现代体验出发重新审视乡土生活形态,另一方面他们又以乡土作为背景和参照去反思都市现代文明。这种双向的审视和反思使他们无论对都市还是对乡土都建构起一种超越的视角。这种超越的视角是毕生固守乡土终老田园的人们无法企及的,同时也是缺乏乡土阅历纯粹的都市产儿——譬如 30 年代的一部分新感觉派作家——不曾获得的。

从某种意义上说,中国现代文学所讲述的故事,是关于乡土和都市的故事。乡土和都市的主题在古老的农业文明向现代转型的过程中占据着相对核心的位置。现代文学三十年中的浩繁文本,或多或少都关涉着这两个主题。这种情形在中国殖民化加剧都市化迅速发展的三十年代的文学实践中显得尤为突出,而现代派诗人们由于乡土和都市的双重阅历,得以更加深切地感受两种文明方式的对峙,并把这种文明的对峙内化为心灵世界的错综复杂的体验。进入现代派诗歌的具体文本世界,读者所领略的,正是这种从文明到心灵的丰富景观。本文试图选择其中的几个主题级意象,透视现代派诗人笔下所展开的关于乡土与都市的具体图景。

荒废的园子

如果说,《圣经》中的伊甸园与弥尔顿笔下的“乐园”意象,意指着某种与俗世相对立的天上的世界,那么中国文化传统中的“园子”“小园”“后花园”一类的意象则相对匮乏这种宗教色彩。它们维系的不是天上,而更意味着一种“家园”的存在,有较强烈的“家”的色彩。在“园子”的意象中浓缩着的,往往是农业文明和宗法社会中家族文化的背景,从鲁迅笔下的“百草园”,师陀《果园城记》中的“果园”,到萧红《呼兰河传》的“后花园”

收稿日期:2015-03-01

作者简介:吴晓东,男,黑龙江勃利人,北京大学中文系教授。

基金项目:国家社科基金重大招标项目“百年中国文学与当代文化建设研究”(项目编号:10&ZD098)。

以及巴金的“憩园”,“园”的字眼儿中散发着一种浓郁的乡土气息,透露着一种天伦和亲情的乐趣,令远方的游子魂牵梦绕。如戴望舒的这首《小病》:

从竹帘里漏进来的泥土的香,
在浅春的风里它几乎凝住了;
小病的人嘴里感到了莴苣的脆嫩,
于是遂有了家乡小园的神往。

小园里阳光是常在芸苔的花上吧,
细风是常在细腰蜂的翅上吧,
病人吃的莱菔的叶子许被虫蛀了,
而雨后的韭菜却许已有甜味的嫩芽了。

现在,我是害怕那使我脱发的饕餮了,
就是那滑腻的海鳗般美味的小食也得斋戒,
因为小病的身子在浅春的风里是软弱的,
况且我又神往于家园阳光下的莴苣。

小病中的诗人对家乡小园的神往是与具体的回忆联系在一起的。莴苣的脆嫩,芸苔花上的阳光,细腰蜂翅上的细风,雨后韭菜的嫩芽,充满着泥土和阳光的气息,使人可以捕捉到病中人思念中那软软的柔情。

然而,现代派诗人所成长的 30 年代,是老中国传统的宗法社会和家族制度在现代工业文明冲击下开始瓦解的时代。与此同时,一代年轻人也纷纷走出了家园,告别了乡土,于是一个更有普泛性和时代性的意象出现了,那就是一系列“废园”“荒园”与“深闭的园子”的意象。

五月的园子
已花繁叶满了,
浓荫里却静无鸟喧。

小径已铺满苔藓,
而篱门的锁也锈了——
主人却在迢遥的太阳下。

——戴望舒《深闭的园子》

迢遥的太阳下的主人已离开家园很久了。铺满苔藓的小径与锁已锈了的篱门都暗示着这是一个渐趋荒芜的园子。

林庚也写过一首《秋深的乐园》,诗中的抒情主人公是一个“断了线的纸鸢/于青得太高的天空上/飘荡”的形象,童年的乐园已成为“昔日之憧憬”,于是诗人追问道:“秋深的乐园/如今荒芜到怎样了呢?”这使人想起戴望舒在《乐园鸟》里相似的问询:“那天上的花园已荒芜到怎样了?”诗人其实已被天上与乡土的两个花园分别放逐,成为两间悬浮的飘萍。

荒芜的花园所蕴含的,不仅是乡土之梦的破灭,而且浓缩着诗人们对一个荒凉的时代的总体觉识。如这首《荒园》所传达的那样:“只剩了一片荒烟和芜草,/青春的遗骸已憔悴苍老,/呼吸着世纪陈腐的气味。//落叶背上驮来了秋的忧郁,/几株衰柳默默地惆怅着以往,/清丽的笑在记忆里消失了。//过去的荣华变成了荒落,/华丽的亭榭,玲珑的假石,……/如今都沉淀在蔓草和苍苔间了。//凄凉地又好像一个年老的病人,/身体已经干枯,面色已经黄瘦,/在秋风中吐着低微的喘息。”蔓草和苍苔间荒废的园子被诗人比喻成已憔悴苍老的“青春的遗骸”,一个“年老的病人”。这种苟延残喘般的苍老,已经超越了对荒园本身的判断而指向对老态龙钟的乡土中国的总体性把握。而“世纪陈腐的气味”则显示出诗人高屋建瓴的视角,这是对一个衰落的时代的概括。在这个意义上,《荒园》这首诗暗合着 T. S. 艾略特在 1922 年写的长诗《荒原》中所凝聚的对第一次世界大战之后整个人类文明的总体反思。① 尽管“荒园”的意象没有艾略特笔下的“荒原”那种宏大的气魄,但它却更贴近乡土中国的文明现状,更能凸显曾经辉煌过的华夏农业文明在新的世纪的式微的历史命运。

“我带着岁月、烦忧和尘土回到那充满了绿荫的园子里去。我乃找到了一片荒凉。”②诗人何其芳的笔下,也充斥着荒废的园子的意象。在《弦》中,何其芳写的是他的“庭园之思”,当诗人

---

① 参见孙玉石《中国现代主义诗潮史论》第六章“现代派诗人群系的心态观照”中关于“荒原”的意识的剖析。北京:北京大学出版社 1999 年版。

② 何其芳:《〈燕泥集〉后话》,《何其芳文集》第二卷,北京:人民文学出版社 1982 年版,第 60 页。

在想象中重归乡土时,“宅后那座精致的花园已在一种长期的忽略中荒废了”①。断井颓垣中沉埋了儿时的“无数的足迹,和欢笑,和幻想”。何其芳在“画梦”期那生命的“荒凉的季节”里常去的一个地方正是这“荒凉的园子”②,荒凉的园子构成的是诗人感到苍老的心灵的对应物,荒废的氛围与主人公迟暮的内心感受之间是契合的。从这个角度上说,原初乡土意义上的荒园已经生成为何其芳心灵的一种恒常的背景,一种无法摆脱的格调,故乡的乐园的失落已经内化为诗人看待世界的一种荒凉的总体感受。

因而在何其芳这里,荒废的园子已不完全是一种乡土中现实的存在,它已经衍化为诗人一种特殊的思维的空间和氛围。它意味着一种阴郁的思想习惯,正像何其芳在《岩》中写的那样,“暮色竟涂上了我思想的领域”。再看下面这段文字的语境氛围:

> 于是薄暮。于是我忧郁的又平静的享受着许多薄暮在臂椅里,在街上,或者在荒废的园子里。是的,现在我在荒废的园子里的一块石头上坐着,沐浴着蓝色的雾,渐渐的感到了老年的沉重。这是一个没有月色的初夜。没有游人。衰草里也没有蟋蟀的长吟。我有点儿记不清我怎么会走入这样一个境界里了。……我的思想从无边际的幽暗的飘散里聚集起来追问着自己。我到底在想着一些什么呵?记起一个失去了的往昔的园子吗?③

可以看出,“我”到底在想着一些什么并不是重要的,更重要的是荒废的园子提供了一个以荒凉、幽暗为特征,可以使“我”展开联想的特定空间。诗人看重的是“荒园”固有的一种迟暮的联想氛围,可以直接移植到诗人的文本语境之中。荒园吻合的,是诗人的联想习惯,从而显示了一个现实世界中乡土意义上的存在物是如何深刻地渗入了诗人的心灵领域和思维领域。

这里形成的近乎一个阐释的循环。我们有些弄不清到底是乡土乐园的失落感决定了诗人荒凉的心理世界,还是诗人内心中荒凉的时代感受使诗人更倾向于认同“荒废的园子”的乡土情境。也许,这是一个没有太大区别的二而一的问题。

“荒废的园子”是诗人乡土之梦的普遍破灭的一个表征。从此,真正的故乡的乐园只在想象和梦里。这就是故园之恋的永恒悲剧。故乡的乐园的失落加剧了 30 年代青年人中的普遍的迷茫感和幻灭感,这是一个动荡的年代里所不可避免的历史命运。也正是在这个意义上,“荒废的园子”中投射的是一代青年人内心的迷茫感。

几年后的抗战时期,萧红为这一代现代派诗人的故园之梦唱出了最后的挽歌:

> 从前那后花园的主人,而今不见了。老主人死了,小主人逃荒去了。
>
> 那园里的蝴蝶,蚂蚱,蜻蜓,也许还是年年仍旧,也许现在完全荒凉了。
>
> ——《呼兰河传》

古　城

在古老的乡土和现代的都会之间,“古城”获得的是介乎于“中间态”的时空定位。

从时间上看,它是农业文明向工业文明转型的边缘期;从空间上看,它是乡土向都市拓展的过渡带。这一切决定了“古城”之中蕴含了繁复的文化语义。

小说家师陀曾经说:“中国的一切城市,不管因它本身所处的地位关系,方在繁盛或业已衰落,你总能将它们归入两类:一种是它居民的老家;另外一种——一个大旅馆。”④当代的研究者发挥了这一见解:“人们在其中生活过的城市可分两类,一类犹如乡土,一类如同旅馆。”⑤从这一分类上说,古城是靠近乡土的,在古城中蕴含着乡土的广延性特征。

对相当一部分现代派诗人来说,“古城”是他

① 何其芳:《弦》,《何其芳文集》第二卷,第 50 页。
② 何其芳:《树荫下的默想》,《何其芳文集》第二卷,第 135 页。
③ 何其芳:《迟暮的花》,《文季月刊》1936 年 1 卷 3 期。
④ 师陀:《〈马兰〉小引》,刘增杰编:《师陀研究资料》,北京:北京出版社 1984 年版,第 75 页。
⑤ 赵园:《属于我的北大》,《精神的魅力》,北京:北京大学出版社 1988 年版,第 223 页。

们生存的真正的日常空间,古城的生活构成了他们常态化的生存处境。因此,现代派诗人笔下每每出现“古城”的意象。但令人多少有些惊讶的是,诗人们描写的古城的格调是极其相似的。这是一种衰落,凝滞,死水般的景象:

> 但长城拦不住胡沙
> 和着塞外的大漠风
> 吹来这古城中,
> 吹湖水成冰,树木摇落,
> 摇落浪游人的心。
>
> 逃呵,逃到更荒凉的城中,
> 黄昏上废圮的城堞远望,
> 更加局促于这北方的天地。
> 说是平地里一声雷响,
> 泰山:缠上云雾间的十八盘
> 也象是绝望的姿势,绝望的叫喊。
> (受了谁的诅咒,谁的魔法!)
> 望不见落日里黄河的船帆,
> 望不见海上的三神山……
>
> 悲世界如此狭小又逃回
> 这古城。风又吹湖冰成水。
> 长夏里古柏树下
> 又有人围着桌子喝茶。
>
> ——何其芳《古城》

在何其芳的心目中,这座北方的旧都是荒凉的,它有着寒冷的气候和沙漠似的干涸,有着夕阳里闪耀着凋残的华丽的城阙和重门锁闭的废宫。它是诗人无法逃逸的地方,在“湖水成冰”以及“湖冰成水”的自然轮回中,古城一如死水般的凝滞。这种荒凉与凝滞,正是乡土的核心特征之一种。又如李广田的《那座城》:“当木叶尽脱,木叶/飘零时,/我重又寻到了/那座城:/城头上几点烟,/象梦中几朵云,/石壁上染青苔,/曾说是/一碧沧州雨。/城是古老的了,/古老的,又狭小的,/年久失修的城楼,倾颓了,/正好让/鸱枭作巢,/并点缀暮秋的残照。”

无论是何其芳,还是李广田,都在北方古城的空间性存在中体验到一种古老而凝滞的时间感。染着青苔的石壁,年久失修的倾颓的城楼,都昭示了久远的时间流程,“暮秋的残照”使人想到了李白的词句“咸阳古道音尘绝”,“西风残照,汉家陵阙”。仿佛一切景象在遥远的汉代就开始沿承了。卞之琳的诗《西长安街》捕捉的则是“晚照里”长长的影子。“长”是诗中核心的视觉形象:“长的是斜斜的淡淡的影子,/枯树的,树下走着的老人的/和老人撑着的手杖的影子,/都在墙上,晚照里的红墙上,/红墙也很长,墙外的蓝天,/北方的蓝天也很长,很长。/……可是我们却一声不响,/只是跟着各人的影子/走着,走着……/走了多少年了,/这些影子,这些长影子?”意味深长的是这段诗的结尾,空间性的存在一下子转化为时间性的存在,在“多少年”中,不变的仍是长长的影子。它浓缩的,其实是漫长的时间和空间,“长影子”所昭示的,正是一种亘古般的漫长感受。

“漫长”的体验中,传达了一种乡土生涯的广延性:既是空间的,又是时间的。它使人们在空间的范畴中不由自主地产生一种时间上的回溯感。如这首《古镇》:“古世纪的建筑,古世纪的情调,/旷原衬着一片谐和。/狭狭的街道,稀稀的几家,/悠长而冷落。//徒追忆昔日的繁荣,/衰草,颓垣,怅视着默默地想:/三次兵燹,又两次的抢荒,/在在呈现着凄凉。//黄昏梦也似的披上,/人们做着古世纪的梦,/从梦里寻温柔与笑,/好刻上明晨回忆的甜蜜。//没有犬吠,/梆子响,寂寞。/(尼庵里念佛婆敲着木鱼,/暮年人幽幽地叹息)”现时态中的古镇是寂寥而冷落的,同样是满目的衰草,颓垣,同样是悠长而荒凉。诗歌呈示着一幅静态的画面,“没有犬吠,/梆子响,寂寂”。只有结尾的两句似乎打破了古镇的沉寂,诗人似乎感觉到这两句与整首诗语境的不和谐,故而以加括号的方式处理。但事实上,正是尼姑庵里的木鱼声和老年人幽幽的叹息反衬了古镇亘古般的寂寥和荒凉。人们似乎只能在古世纪的梦里空忆昔日的繁荣,获得一种虚幻的心理慰藉。“古世纪的情调”提示着文本语境的追溯式意向,使人有一种生活在过去时代的感受。“古世纪的梦”正说明了这种向久远的世纪回溯的意向性。

卞之琳也写过《古镇的梦》:“小镇上有两种声音/一样的寂寥:/白天是算命锣,/夜里是梆子。”如同前一首《古镇》中尼庵里的木鱼和暮年人的叹息,这里的算命锣和梆子声同样是以动衬

静,越发烘托出“古镇的梦”的寂寥。这种寂寥与其说是现时态的古镇给人的感受,不如说它唤起的是一种久远的世纪意识,一种恒久不变的空寂感,一种乡土生活所固有的静止与凝滞。

“古镇”的意象可以说是“古城”的延伸,它们都是切近乡土的。凝滞与寂寥标志了它们恒定的一面,但同时也象征着“老家”的稳定感。如果说,“旅馆”一类的大都会是过客和浪子在人生长旅中小驻和歇脚的寓所,客居和动荡感是其固有的特征,那么作为“居民的老家”的古城和古镇则意味着永久性的居处,象征着恒久与安定的乡土。在古城中客居的诗人们从中获得的,是一种家一般的熟谙的感受。它保持着乡土固有的使那些从乡土中走出来的诗人们所熟识的一切含义。你尽可以对它的死水般静止的生活厌倦、不满,也尽可以感叹它的衰落与颓败,但它往往比旅馆式的都会更能令你无法割舍,更容易使你产生无形的牵系。师陀曾这样谈论旧都北平:“凡在那里住过的人,不管他怎样厌倦了北平人同他们灰土很深的街道,不管他日后离开它多远,他总觉得他们中间有根细丝维系着,隔的时间愈久,它愈明显。甚至有一天,他会感到有这种必要,在临死之前,必须找机会再去一趟,否则他要不能安心合上眼了。”①正像叶落归根,游子都想死在故乡一样,这种对老北京的无形的维系之中,体现的也多半是对乡土般的依恋感。

但我却总想到
那座城,
城上的晴天
和雨天,
雨天的泥途上,
两个人同打的
油纸伞,
更有那城下的松林,
林荫下的絮语和笑声。
那里的小溪,溪畔的草,
受惊的,草间的鸣虫……

在这首《那座城》的结尾,李广田追问:“几时再回到那座城去呢? /几时再回到那座城去呢?”这重复的追问意味着诗人常常回旋在心底的正是回到古城的意念。这种回返的愿望中包含着十分复杂的情怀。诗人们从古城中体验到的,是一种弃绝与依恋相互交织着的感觉。这种感受在何其芳《古城》中欲走还留,“逃到更荒凉的城中”“又逃回这古城”的循环与犹疑中也同样得到充分的验证。这种复杂的体验标志着现代中国告别古老的乡土社会的过程必然是一个艰难的过程。“古城”在浓缩着民族式微的历史命运的同时也象征着老中国所遗存的固有的富于人情味的传统。它是一个存活着的标本,在它的地层深处沉埋着古世纪的记忆中荣耀的历史,而在它的地表则负载着历史转型期一代漂泊在乡土与都市间的知识者艰难的心迹。

老　人

“老人”是现代派诗人笔下一个多少有些特殊的意象。它代表着诗人们与乡土世界割不断的精神维系,也透露出诗人们自身的某种心灵特征。

李广田与何其芳都堪称是状写乡间老人的圣手。当他们离开故乡回溯自己在乡土度过的童年生涯的时候,经常浮现在记忆里的形象,正是乡间老人的形象。

于是,在李广田的笔下出现了在嗡嗡作响的纺车声中说故事、唱村歌的老祖母(《悲哀的玩具》),喜欢一个人徘徊在荒道上,墓田间,寻找着野生花草的舅爷(《花鸟舅爷》),有着琐碎的昔日的记忆,永不会忘情于过去的好年月的“两个老头子”(《上马石》),还有那瞌睡似地俯在横琴上,慢慢地拨弄琴弦,发出如苍蝇的营营声的外祖父(《回声》)……

于是,在何其芳的笔下,出现了有着满脸的皱纹和发亮的白胡须的长乐老爹(《炉边夜话》),坚忍地过着衰微日子的算命老人(《弦》),在一个静静的日午向少女讲述自己年轻时的故事的柏老太太(《静静的日午》),岁月压弯曲了背,老得不喜欢走动说话的发蒙先生(《私塾师》),还有那虔诚地在所有神龛前的香炉中插上一炷香,然后敲响

① 师陀:《〈马兰〉小引》,刘增杰编:《师陀研究资料》,第 76 页。

圆圆的碗型的钟磬的老仆人(《老人》)……

老人是乡土的真正的标识,在他们身上凝聚着乡土社会的文化记忆,代表着老中国千百年来恒定而不变的部分,同时也意味着使沉浸在回忆中的漂泊游子们在经历了动荡和陌生的都市体验后感到安定和熟识的心理依托,正像 40 年代初客居香港的萧红在对长眠在故乡呼兰河的祖父的缅怀过程中才暂时超越了战时的现实处境一样。在现代派诗人关于自己故乡童年生涯的记忆中,最为熟悉的也许莫过于这些老人的形象,老人们不仅仅构成了诗人们笔下雕塑般的形象长廊,而且还潜移默化地塑造着一代青年人的主体心灵世界。

文学艺术创作中常常有这样的情形:当一个艺术家执迷于某种创作对象的时候,他自己也往往自觉或非自觉地携带上这一对象的某些特征。现代派诗人在屡屡状写“老人”的形象的同时,他们也就获得了与“老人”固有的某种精神属性的认同。这是一个对象与主体互为呈示的过程。因而,诗人们的笔端屡次复现“老人”的意象,还不仅仅因为老人身上积淀着诗人关于乡土的记忆,也不仅仅因为老人是他们更为熟悉的人物形象,而更取决于老人形象之中凝聚着诗人试图揭示的自身的心灵征象。

譬如戴望舒,他为自己确立的一个自画像便是“年轻的老人”:

> 老实说,我是一个年轻的老人了:
> 对于秋草秋风是太年轻了,
> 而对于春月春花却又太老。
>
> ——《过时》

一般说来,老人拥有的是人生的阅历和经验,年轻人禀赋的是青春的朝气和激情,那么,一个“年轻的老人”似乎应该两者兼而有之了,然而在戴望舒这里,“年轻的老人”意味着双重的缺失与匮乏:“对于秋草秋风是太年轻了,/而对于春月春花却又太老。”这无疑是令诗人感到悲哀的形象,既丧失了青春期的浪漫与激情,又不具备老人的沧桑与阅历。这一双重的匮乏的形象由此构成了戴望舒对于自我的一种写照:

> 假若把我自己描画出来,
> 那是一幅单纯的静物写生。
>
> 我是青春和衰老的集合体,
> 我有健康的身体和病的心。
>
> ——《我的素描》

正像希腊神话中的水仙花之神纳蕤思(Narcissus)①临鉴于溪水,终至枯萎憔悴一样,年轻的诗人也终于发现他的镜中影像在渐渐地衰老,不觉之中已生出华鬓。在前引的戴望舒的《过时》中,诗人从姿态到目光都呈现出一种老态。这种老态自然有夸大其词的成分,但更重要的是它暗示了一种精神上的衰老,一种心理体验上的衰老。诚如诗人陈江帆写的那样:“我遂有闇然的恋了,/载着十年的心和老的心。”(《百合桥》)这里“老的心”连同戴望舒的“病的心”,都标志着一种衰老的心态,这种心态甚至可以泛化到诗人对外界事物的观照之中:“乌鸦作老者之音,/人失落了岁月的青春。”(禾金《一意象》)诗人从乌鸦的叫声里听出了“老者之音”,其实是丧失了青春岁月的心理感受在对象上的投射。这“老者之音”中,积沉了对诗人们来说太过于沉重的生命体验,尽管年青的诗人以老者自况多少有点象何其芳说的那样,体现出“青春的骄矜,或者夸张”②,但仍然是一代诗人真实心迹的表露。

在何其芳那里,“老人”意指着一个令诗人倾心向往的人生境界:

> 最后我看见自己是一个老人了,孤独地,平静地,象一棵冬天的树隐遁在乡间。我研究着植物学或者园艺学。我和那些谦卑的菜蔬,那些高大的果树,那些开着美丽的花的草木一块儿生活着。我和它们一样顺从着自然的季候。常在我手中的是锄头,借着它我亲密地接近泥土。或者我还要在有阳光的檐下养一桶蜜蜂。人生太苦了,让我们在茶里放一点糖吧。在睡眠减少的长长的夜里,在荧荧的油灯下,我迟缓地,详细地回忆着而且写着我自己的

---

① Narcissus 有多种汉译,如纳喀索斯、那耳喀索斯、纳西塞斯、纳西斯等。本文采用卞之琳在 20 世纪 30 年代的译法。

② 何其芳:《弦》,《何其芳文集》第二卷,第 51 页。

一生的故事……①

这种想象中的老人的生活,是顺从自然,接近泥土的乡间隐遁生活,具有老人的境界与乡土的生涯的双重诱惑,距离诗人的现实生存已跨越了一段青春到中年的生命历程。想象中的老人的境界,意味着一切都已逝去,一切都已有了着落。这种对自己老年阶段的过早的想象,其实是诗人逃避现实渴望乐土的心态的反映。

对于大多数刚过弱冠之年,涉世未深的青年人来说,老人的形象的自认,隐含着对自己病态的心灵和性格的反省。它揭示的是一代诗人耽于想象,拙于行动的本性以及无力直面惨淡的人生的软弱的性格特征。这里不乏遭逢乱世以及漂泊际遇所形成的忧郁而颓废的时代情绪对于诗人个体感受的濡染。而从更深的文化传统的意义上说,老人的体验背后浓缩着汉民族趋向衰老的农业文明的深刻背景。相对于所谓"正常的儿童"的希腊文化,华夏文明是一种早熟的文明,当它经过数千年的发展和积淀,在面对西方现代文明强烈冲击的 20 世纪无疑已显得有些老态龙钟了。现代派诗人笔下的老人的形象,正是乡土中国濒临衰老的历史状态在诗人个体身上的表现。"老人"固然意味着经验与成熟,但更意味着衰弱与惰性。而一代青年频频回首老人的形象,则标志着他们在心态上仍未真正走出古老的乡土文明,他们毕竟是"老中国"塑造的儿女。老人的形象,最终昭示着乡土世界的广延性在现代派诗人心灵深处的反映。

陌生的都市

《现代》杂志曾这样界定它所刊载的"现代的诗"以及"现代生活":

> 《现代》中的诗是诗。而且是纯然的现代的诗。它们是现代人在现代生活中所感受的现代的情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形。
>
> 所谓现代生活,这里面包含着各式各样独特的形态:汇集着大船舶的港湾,轰响着噪音的工场,深入地下的矿坑,奏着 Jazz 乐的舞场,摩天楼的百货店,飞机的空中战,广大的竞马场……甚至连自然景物也与前代的不同了。这种生活所给与我们的诗人的感情,难道会与上代诗人们从他们的生活中所得到的感情相同的吗?②

现代派诗人所面对的都市现代生活形态和"前代"以及乡土相对照,的确是迥然不同的。这是一种典型的现代工业和现代都市的生活图景。它必然要影响到诗人们的感情方式以及诗歌中的表现方式。"现代人在现代生活中所感受的现代的情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形",正是现代派诗歌从情感体验到艺术形式都力图适应于现代都市生活的具体体现。

但艺术发展的自身规律往往会表现出主观追求与客观实践的某种背反。前面引述的《现代》杂志的诗歌宣言代表了相当一部分都市青年诗人的主观趋向,或者说代表了他们在诗歌观念领域所自觉意识到的内容。但有意味的是,这种反映都市现代生活的所谓"现代"的诗歌,在现代派的创作实践中却并没有构成主体部分。1935 年孙作云从总体上考察并估价了现代派诗歌潮流,他认为,"现代派诗中,我们很难找出描写都市,描写机械文明的作品",相反,现代派诗中更明显的倾向是"多写自然之美及田园之趣""如许多诗人写牧歌,写田园诗",因此,"骨子里仍是传统的意境"。③ 孙作云的这种论断是大致符合现代派诗歌的历史原貌的。稍早一些时候,蒲风在《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》一文中也以一种嘲讽的口吻得出与孙作云类似的判断:"现代"派诗在内容上,"因为他们中不少世家子弟,也不少农村里的或业已走到都市上的地主少爷,所以特多早年的美丽的酸的回忆,并且不时出现一些避世的虚无的隐士的山林的思想,什么黄昏呀,寂寞呀,故都呀……凡封建诗人所常用的字眼,都常是他们的唯一的材料"。④ 这里的"唯一的材料"等语未

① 何其芳:《老人》,《何其芳文集》第二卷,第 118 页。

② 施蛰存:《又关于本刊中的诗》,《现代》1933 年 11 月第 4 卷第 1 期。

③ 孙作云:《论"现代派"诗》,《清华周刊》1935 年 5 月第 43 卷 1 期。

④ 蒲风:《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》,杨匡汉、刘福春编:《中国现代诗论》,广州:花城出版社 1985 年版,第 217 页。

免失之片面,但至少证明在蒲风眼里根本看不到《现代》杂志所倡言的“现代的词藻”。尽管孙作云或者蒲风可能忽略了现代派诗中都市题材,可是他们的观察的确反映了青年诗人的创作实际。可以说,在现代派诗中占据主导性地位的仍是故园的眷恋与乡土的追怀,诗歌的主导风格也是一种田园牧歌式的感伤抒情。

客观地说,现代派诗中仍有相当一部分是以现代都市社会作为抒怀写意的题材的。而考察这一部分诗作对于我们剖析诗人们对待都市的态度有着重要的心灵史价值。一个相当明显的倾向是:尽管诗人们对都市生活不乏倾心与投入,但更多的却表现出一种疏离、陌生甚至拒斥。譬如宗植的这首《初到都市》:“比漠野的沙风更无实感的,/都市底大厦下的烟雾哟://低压着生活之流动的烟雾,/也免不了梦的泡沫之气息;//也会遇见熟识的眼吗?/街灯之行列,/沉落在淆乱空间观念的,/纵的与横的综错里了。//落叶也该有其萧瑟的,/然而行道树之秋,/谢绝了浪游者的寄情。//嚣骚,嚣骚,嚣骚,/嚣骚里的生疏的寂寞哟。”诗人是一个都市中的“浪游者”的形象,他眼中的都市,是一个“无实感”的存在,泛着梦的泡沫的气息。“空间”的淆乱与综错也转化为“观念”的综错,这意味着都市的空间场景在诗人主观意识领域的投射,带给诗人的是一种难以适应的错杂感受。“无实感”的都市体验昭示了诗人在都市的“生活之流动”中无法把握到实实在在的给予生命以具体确证的东西,连萧瑟的落叶也“谢绝了浪游者的寄情”,初到都市的诗人只能在喧嚣声中感到“生疏的寂寞”。

现代派诗人大多是这种都市中的陌生人,他们从眼花缭乱的都市的表象中最初获得的是“震惊”的体验。强烈地刺激他们的诸种感官的,是爵士乐的“颤栗的旋律”,“年红灯”的扑朔迷离,舞厅中女人的“肉味的檀色”以及绅士们的烟斗和“黑色的晚服”(子铨《都市的夜》)。诗人们应接不暇的,正是这视与听的感官印象,借助这些感官印象,诗人得以合成都市的外在表征。而内心深处,则是无法投入的疏离感。这使诗人宛若波德莱尔笔下的巴黎街头的张看者,以一双冷眼有距离地睇视琳琅满目的都市世界,思绪却从纷纭的都市表象中游离到不可知的远方。也正是这种心态上的游离,为这些都市诗人提供了更为超然的视角,从而使他们穿透都市的外表获得了那些沉迷于灯红酒绿的作为消费阶层的中产阶级无法意识到的关于都市文明的更本质的东西。正如本雅明说的那样,“大城市并不在那些由它造就的人群中的人身上得到表现,相反,却是在那些穿过城市,迷失在自己的思绪中的人那里被揭示出来”。①

徐迟正是这种“迷失在自己的思绪中的人”,他有一首诗《春烂了时》:

街上起伏的爵士音乐,
操纵着蚂蚁,蚂蚁们。

乡间,我是小野花:
时常微笑的;
随便什么颜色都适合的;
幸福的。

您不轻易地撒下了饵来。
钻进玩笑的网
从,广阔的田野
就搬到蚂蚁的群中了。

把忧郁溶化在都市中,
太多的蚂蚁,
死了一个,也不足惜吧。

这贪心的蚂蚁,
他还在希冀您的剩余的温情哩,
在失却的心情中,冀求着。

街上,厚脸的失业者伸着帽子。
“布施些;布施些。”

爵士音乐奏的是:春烂了。
春烂了时,
野花想起了广阔的田野。

① 本雅明著、张旭东等译:《发达资本主义时代的抒情诗人》,北京:三联书店 1989 年版,第 6 页。

诗人自喻为乡间的小野花,在田野中感到一种幸福和自足。但这朵“小野花”却从“广阔的田野”钻进都市“玩笑的网”,成为爵士音乐所操纵的“蚁族”中的一员。诗中的“您”不妨可以看做张开“玩笑的网”的一个女郎,她的“玩笑”般的游戏爱情的态度令诗人深感“忧郁”,但他仍旧在“失却的心情”中冀求着女郎“剩余的温情”,就像街头祈求布施的“厚脸的失业者”。这首诗在自伤自怜之外还同时体现出一种自嘲的心态,这使诗人得以游离出都市人群来审视“太多的蚂蚁”中的自己,体悟到自己原来不过是狂舞着的蚂蚁中的微不足惜的“一个”。而“厚脸的失业者”的形象也同样可以说构成了诗人对自己在都市中扮演的尴尬角色的深刻体认。应该指出的是,这首诗在艺术上也许并不十分成功,思绪的错杂大概是都市中骚动的感受在诗行中的具体印证。但诗作却有一种心态上的认识价值。诗中表现出的是身居都市遥想乡土的姿态,诗人与其说已经“把忧郁溶化在都市里”,不如说只有沉浸在对“乡间”的缅想的时候,才找到了心灵的真正慰藉。因而“野花想起了广阔的田野”构成了与街头爵士乐的旋律并行的另一种心灵的主调,这一调子在诗行中屡次复现,昭示了使诗人“迷失”其中的更内在的思绪。诗人对都市的讽喻和疏离感正是在与乡土的对照中强化的。

在现代派诗人描写大都会上海的诗中,林庚的《沪之雨夜》被废名誉为“一篇神品,也写得最完全”。① 这是一首只有八行的诗:

来在沪上的雨夜里
听街上汽车逝过
檐间的雨漏乃如高山流水
打着柄杭州的油伞出去吧

雨水湿了一片柏油路
巷中楼上有人拉南胡
是一曲似不关心的幽怨
孟姜女寻夫到长城

这首诗的奇特处或许在于诗人感受都市的方式。大概因为是在雨夜,诗人并没有呈现十里洋场光怪陆离的视觉性表象,而是以听觉去感知。诗人听街上汽车驶过,并从檐间的雨滴的声响中获得近乎知音般的会心和启悟,于是打着柄杭州的油伞出去了。读到这里,读者也许期望到了街上的诗人该使我们“看”一些什么,然而诗人的感受焦点仍集中在听觉上,抓住他注意力的是南胡的曲子,从中联想到孟姜女寻夫到长城的传说。

值得深入挖掘的是诗中表现出的一种“诗性关注”。废名解释说:“上海街上的汽车对于沙漠上的来客一点也不显得它的现代势力了,只仿佛是夜里想象的急驰的声音,故高山流水乃在檐间的雨滴,那么‘打着柄杭州的油伞出去吧’也无异于到了杭州,西湖的雨景必已给诗人的想象撑开了。”②这堪称是一个独特的品评。在林庚的描写中,上海作为现代大都会的色彩已经被他淡化了,或者说诗人关注的本就不在“现代势力”这一层面。尤其在后半首诗中,“诗性关注”的焦点竟是一首他人也许并不关心留意的南胡曲,并从中把联想延伸到遥远的北方抑或遥远的古代。如果我们不是看到“沪上”的字眼,很难相信这首诗写的是作为大都会代表的上海。

诗人感受的方式本身标志了一种选择性。林庚之所以选择了檐间的雨滴、杭州的油伞以及一首幽怨的南胡曲,说明诗人更感兴趣的正是这些事物。这种“诗性关注”的重心所在尤其能够提示诗人的感受习惯甚至审美习惯。夸张一点说,隐藏在这种感受和审美习惯背后的,是一种文化心理。在《沪之雨夜》的意象层面的深处,我们可以隐约捕捉到林庚对上海代表的“现代势力”的某种文化态度。

在废名看来,林庚的《沪之雨夜》虽然写在上海,写的是上海的雨夜,但却“目中无现代的上海”。“高山流水”的感怀与孟姜女寻夫到长城的本事都使这首诗超越了现代都市的时空而向古典文学世界的纵深里回溯。这种倾向不仅《沪之雨夜》独然,废名认为“林庚到江南去的诗都是‘满天空阔照着古人的心’的诗”。似乎可以说,林庚

① 废名、朱英诞:《新诗讲稿》,北京:北京大学出版社 2008 年版,第 348 页。
② 废名、朱英诞:《新诗讲稿》,第 348 页。

是以一颗古人的心去感受现代都会的。这使他一方面很难在心理上融入大都市的生活形态,另一方面却也获得了一种超脱感和历史感,从而以历史的兴衰际遇为镜子,在现实中鉴照出更深沉的历史感兴。不妨再看林庚的另一首也写在江南的《风狂的春夜》:“风狂的春夜/记得一件什么最醉人的事/只好独抽一支烟卷了/窗外的佛手香/与南方特有的竹子香/才想起自己是新来自远方的/无限的惊异/北地的胭脂/流入长江的碧涛中了/风狂而且十分寂静的/拿什么来换悲哀呢/惊醒了广漠的荒凉梦。”在南方特有的竹子香中,诗人突然又起“北地”之思。在“北地的胭脂”一句之后,诗人自己加了一个小注:“《匈奴歌》:‘失我焉支山,令我妇女无颜色;失我祁连山,使我六畜不蕃息。’焉支即胭脂,原产北方,故有‘南朝金粉,北地胭脂’之语。这时北平已如边塞那样荒凉,而到了南京上海一带却还犹如南朝的繁华;这局面又能维持多久呢!”①昔日“金粉”与“胭脂”的并置,到如今已衍化为繁华与荒凉的对比。林庚以南朝的繁华来比拟现代南方都会,在锦衣玉食、歌舞升平的表象背后,是一种难以为继的隐忧。在这首诗中,“古人之心”的感受方式同样给林庚带来了冷静而警醒的观照姿态。这或许正是作为大都市的局外人的视角对现代都会的一种更为清醒的揭示。

两种时间

乡土生活的古老和凝滞,也同样充分地体现在诗人们对时间性的感受中。现代派诗人对时间主题的表达,也由此上升为一种艺术母题。

> 日光在蓖麻树上的大叶上。
> 七里蜂巢栖在土地祠里。
> 我这与影竞走者
> 逐巨大的圆环归来,
> 始知时间静止。
>
> ——何其芳《柏林》

何其芳自封为追日的夸父,离开家乡追着太阳,就像追逐梦中的幻影,当诗人拖着满怀疲惫重返乡土时,感受到的是时间在乡土空间中仿佛停住了。“时间静止”的感受一方面来自于诗人经历了一个离乡又重新归来的“圆环”般的过程,发现自己又走到了最初离开时的起点上,另一方面则由于乡土的生活仍像自己儿时那般凝滞:

> 我们十分惊异那些树林,小溪,道路没有变更。我们已走到家宅的门前。门发出衰老的呻吟。已走到小厅里了,那些磨损的漆木椅还是排在条桌的两侧,桌上还是立着一个碎胆瓶。瓶里还是什么也没有插。使我们十分迷惑:是闯入了时间的“过去”,还是那里的一切存在于时间之外。②

这种“一切存在于时间之外”的感觉再恰当不过地概括了乡土中国的凝滞和惰性。何其芳用了三个“还是”,突出的是时间的一种“过去”性,它标志着乡土的生活有一种“超时间”的难以变更的特征。

可以想象,当一代青年从凝滞的乡土来到大都市之后,最深刻的观念变革之一就是时间观以及时间感受的改变。大都会快速的生活节奏转化为时间节奏,一下一下地敲击着诗人们已适应了乡土时间的心灵。而时间感受是怎样转化为文学主题的呢?你会发现不少诗人都写到大上海的“海关钟”的意象。

> 当太阳爬过子午线,
> 海关钟是有一切人的疲倦的;
> 它沉长的声音向空中喷吐,
> 而入港的小汽船为它按奏拍节。
>
> ——陈江帆《海关钟》

海关钟的钟摆应和着入港的小汽船的节奏,尽管诗人试图传达的是都会中人的“疲倦”感,但是海关钟依然隐含着某种都市的内在节律、节奏或者说节拍。人们很容易从“子午线”、“海关钟”、“按奏拍节”的“小汽船”这一系列都市意象中感受到一种与乡土时空相异质的时间与空间。

上海海关钟楼落成于 1927 年 12 月,曾是上海外滩最高的标志性建筑物。钟楼上的海关钟则位列亚洲第一,世界第三,仅次于英国伦敦钟楼大

---

① 林庚:《林庚诗集》,北京:清华大学出版社 2014 年版,第 127 页。
② 何其芳:《哀歌》,《何其芳文集》第二卷,第 38 页。

本钟(Big Ben)和俄罗斯莫斯科钟楼大钟。英国女作家伍尔夫的小说《达罗威夫人》一开始的场景就写到了大本钟的音响:“听! 钟声隆隆地响了。开始是预报,音调悦耳;随即报时,千准万确;沉重的音波在空中渐次消逝。”①在伦敦听这座建于 1859 年的大钟的报时已经成为伦敦人日常生活中不可或缺的一部分。而在中国的现代派诗人这里,外滩的海关钟则与文学中的现代时间感受和都市体验紧密相连。外滩的海关钟与位于伦敦威斯敏斯特广场国会大厦顶上的大本钟出自同一家工厂,结构也一模一样,在某种意义上也是上海追慕西方都市进程的一个缩影。它也具象化了现代派诗人的都市感受,不仅仅是都市代表性景观,而且把无形无踪的时间视觉化了,节奏化了,变成一个似乎可以把捉住的有形的东西。试看徐迟笔下的海关钟:

写着罗马字的
I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII
代表的十二个星;
绕着一圈齿轮。

夜夜的满月,立体的平面的机件。
贴在摩天楼的塔上的满月。
另一座摩天楼低俯下的都会的满月。

短针一样的人,
长针一样的影子,
偶或望一望都会的满月的表面。

知道了都会的满月的浮载的哲理,
知道了时刻之分,
明月与灯与钟的兼有了。

——徐迟《都会的满月》

诗人把海关钟比喻为“贴在摩天楼的塔上的满月”,这“夜夜的满月,立体的平面的机件”,使抽象的时间变得具体可感了。同时它建立了时间与视觉性、空间性的联系,这就是“明月与灯与钟的兼有”的复合型景观。从而使空间与时间在海关钟上得到统一。乡土生活空间那种“存在于时间之外”的感受在这里不复存在了,因为都市生活总会提醒你时间的存在,海关钟就是时间存在的具体表征。因此,在有的诗人眼里海关钟是一种现代文明的奇迹。比如刘振典的《表》,写海关钟的“铁手在宇宙的哑弦上/弹出了没有声音的声音”。时间是本来没有声音的,但海关钟的指针仿若铁手,替宇宙发出关于时间的声音。在这首《表》中,刘振典进而表达了对海关钟的“惊奇”,这种“惊奇”“想我们的远祖怕也未曾梦见,/沉默的时间会发出声音,语言,/且还可辨出它的脚迹跫然”。沉默而无形的时间由于钟表的发明可以在视觉甚至听觉上得以直观“辨出”,但诗人可能没有想到,一旦人类在空寂的宇宙间创造出了具有声音和动感的时间,使时间留下可以辨出的跫然的“脚迹”,这种机械的节奏便会不依赖于人的意志而自动地嘀嗒下去,那由“立体的平面的机件”所构造的机械的存在,也会异化为人类的一种机械的秩序和铁律。

再看辛笛的《对照》:“罗马字的指针不曾静止/螺旋旋不尽刻板的轮回/昨夜卖夜报的街头/休息了的马达仍须响破这晨爽/在时间的跳板上/灵魂战栗了。”最后一句中“灵魂”的意象值得注意。“灵魂”为什么会“战栗”? 它感受着不曾静止的指针刻板的轮回,领受着震破清晨的马达声,最终感受到的,是时间本身的“声响”。都市时间是不曾静止的,不像乡土时间给人以止水一般的安宁,而是带给你一种战栗感。诗人表达的“灵魂的战栗”富于启示性,说明外在于人类的时间以及自在的时空是不存在的,时间和空间只存在于人的感受之中。这使人联想起徐迟的《都会的满月》中那两个富于奇思异想的比喻:“短针一样的人,/长针一样的影子,/偶或望一望都会的满月的表面。”这一比喻在时间的流程之中引入了人类的形象本身。人们从机械的“满月的表面”不仅“知道了时刻之分”,也知道了它所“浮载的哲理”,知道了机械的具体存在。从中至少可以令人联想到卓别林的电影《摩登时代》的经典镜头:在机床上快速操作的双手与时钟的指针叠加在一起,隐喻着一个机械时代的来临。这就是所谓的

① 伍尔夫著,孙梁、苏美、瞿世镜译:《达洛卫夫人　到灯塔去》,上海:上海译文出版社 1997 年版,第 4 页。

现代时间。墨西哥诗人帕斯认为恰恰是这种现代时间,已经使我们成了流浪者,无休止地被驱逐出自身。① 时间意味着动荡和漂泊,意味着一切不安定因素的根源。这种不安定感是随着“现代”的字眼同时出现的,或者说,正是“现代”使时间的意识空前强化。所以西方哲学家说“‘有时间性’是现代人的视界,一如‘永恒’是中世纪人的视界一样”。② 而海关钟的指针,这时间的铁手,正是现代性和都市体验的具象化表征。

与海关钟相类似的一个意象是“夜明表”。在《钥匙》一诗中,诗人刘振典想象困顿于风涛的渔人追逐一把失落的钥匙所象征的希望的闪光,继而把这一闪光喻为夜明表的光亮:

我睁眼见了渔夫所追的闪光
正落于自己枕边的夜明表上:
夜明表成了时间的说谎人,
烦怨地絮语着永恒的灵魂。

令人费解的是为什么夜明表成了“时间的说谎人”? 夜明表似乎述说的是关于灵魂的“永恒”,但其实它的秒针的每一下轻响都诉诸瞬间性,所以永恒只是一种幻觉,有如一粒沙中见天国一样。表的存在只昭示了时间的相对性和时间的流逝性本身。从本质上说,时间并不是人的拯救者,它更多的是使人产生一种失去的悲哀,甚至是现代人焦虑的根源。因此卞之琳有诗云:

别上什么钟表店
听你的青春被蚕食

——《圆宝盒》

钟表店里无数的表在流逝着无数的时间,好像人的青春生命也被一点点地蚕食。诗人以拒斥的方式表达着钟表意象所蕴含的深刻的现代寓意。而“表”的意象,更为卞之琳所酷爱。对执著于时间的“久暂之辩”和空间的“相对之辩”的卞之琳来说,“表”的意象本身就具象化地负载着时空意识,成为表达诗人奇思妙想的最好的载体。如他的《航海》:

轮船向东方直航了一夜,
大摇大摆的拖着一条尾巴,
骄傲的请旅客对一对表——
“时间落后了,差一刻。”
说话的茶房大约是好胜的,
他也许还记得童心的失望——
从前院到后院和月亮赛跑。
这时候睡眼蒙眬的多思者
想起在家乡认一夜的长途
于窗槛上一段蜗牛的银迹——
“可是这一夜却有二百浬?”

诗人拟设的是航海中可能发生的情境。骄傲而好胜的茶房懂得关于航海的时差知识,知晓一夜航行的空间距离上已蕴含了时间上一刻钟的误差,因而骄傲地让旅客对表,这一行为多少有点可笑,其中不无些许炫耀,但航海生涯毕竟给他带来了严格的时间感。这种对于时差的认知在茶房从前院跑到后院和月亮赛跑的童年时代是不可想象的。同样唤起了故乡记忆的是轮船上的“多思者”,在睡眼蒙眬中,“多思者”意识到轮船在一夜之间已航行了二百海里,而同是一夜的长度,在自己的家乡,蜗牛却只在窗槛上留下短短的一段银迹。这里昭示的是航海与乡土两种可堪对照的时间和空间。《航海》由此试图表达的正是一种时空的相对性。

“多思者”这个人物身上,多少投射了诗人卞之琳自己的影像,而“多思者”从一段蜗牛爬过的痕迹上去“认一夜的长途”,则使人联想起卞之琳在《还乡》一诗里写到的祖父:“好孩子,/抱起你的小猫来,/让我瞧瞧他的眼睛吧——/是什么时候了?”这种从猫的眼睛的瞳孔在一天里的变化分辨时间,构成了乡土时间意识的忠实写照,波德莱尔在《巴黎的忧郁》的《钟表》篇里开头即说“中国人从猫的眼睛里看时间”③,也间接透露出波德莱尔把这一乡土习惯指认为中国人的带有普遍性的民族特征。而我们透过《航海》中“多思者”对家乡的想象最终捕捉到的是都会与乡土两种时间

① 帕斯:《批评的激情》,昆明:云南人民出版社 1995 年版,第 253 页。
② 威廉·巴雷特著,段德智译:《非理性的人》,上海:上海译文出版社 1992 年版,第 55 页。
③ 波德莱尔:《巴黎的忧郁》,桂林:漓江出版社 1982 年版,第 51 页。

观念的对比。而在时间意识背后,则是两种生活形态的对比。再如卞之琳的《寂寞》:

乡下小孩子怕寂寞,
枕头边养一只蝈蝈;
长大了在城里操劳,
他买了一个夜明表。

小时候他常常羡艳
墓草做蝈蝈的家园;
如今他死了三小时,
夜明表还不曾休止。

小时候养的蝈蝈和长大后买的夜明表,形象地反映了两种文明方式。这首诗特出的地方尚不在于对时间、空间抑或城市文明和乡土文明的反思,而在于卞之琳借助于“夜明表”引起的联想,使两种时空并置在一起,形成了一种对比性。其中诗人的价值观上的倾向性已经不重要了,重要的是这种对比本身。而中国在从古老的乡土文明向新世纪的工业文明转型期的丰富而驳杂的图景,在《航海》和《寂寞》两首诗中对时间的辩证思考中,获得了一个具体而微的呈现。

现代派诗人笔下的时间主题因此成为透视20 世纪中国的都市和乡土之间彼此参照和互相依存关系的最具有典型性的主题形式。

The Thematic Images of “the Countryside and the City” in Chinese Modernist Poetry

Wu Xiaodong

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Chinese modernist poets in the 1930's could be called a generation of marginal men. Quiet a lot of them came from the rural areas, suffered from the pressure of both the traditional civilization and modern civilization in the city, and turned into marginal men living in the narrow space between the countryside and the city, thus gaining dual attitudes and perspectives with a contrast between the rural and urban areas. These modernist poets reexamined the rural lifestyle on the basis of their modern experiences in the city, while they rethought about the modern urban civilization with the countryside as a background and reference. Their dual experiences and perspectives enabled them to feel more profoundly about the confrontation between these two forms of civilization, and turned this confrontation into more complex experiences in their inner hearts. When the readers entered into the textual world of modernist poems, they would gain a picture of the rich landscape from a civilization to the inner hearts of the poets. By choosing some thematic images from modernist poems, this paper is intended to reveal the specific representation of the countryside and the city in Chinese modernist poetry.

Key words: Chinese modernist poetry, countryside, city, thematic image

(责任编辑　管　琴)